

## Intertexto e intertextualidad en Valle Inclán y Baroja

Para la crítica estructuralista es clara la idea de que la obra literaria es un sistema en el que todos los elementos están relacionados entre sí y, por tanto, son todos ellos mutuamente deducibles a partir de cualquier muestra significativa<sup>1</sup>.

Por eso al analizar una obra o un aspecto de ella se pueden deducir características generales o partes del sistema que constituye la literatura de una época. En este sentido la interpretación de los conceptos de intertexto o intertextualidad, que parte de la crítica aplica sólo a la literatura medieval, se podría aplicar a la literatura de distintas épocas, pero viendo en ella aspectos distintos que están condicionados por los demás elementos del sistema cultural en el cual se integran las obras analizadas. Observando precisamente los distintos aspectos de las obras, por relación con las de otras épocas se podrá estructurar el sistema sincrónico al que se atiene en una determinada etapa la creación literaria.

Así estos dos conceptos de intertexto e intertextualidad han de ser radicalmente distintos en los autores del siglo XX que en los autores medievales, aunque no sea por otras razones sino que los medievales no mantienen el prurito de originali-

---

(1) Vid. SCH OLES, R. *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Gredos, Madrid, 1981, (p. 28).

dad en el mismo sentido que hoy. Alguno de los autores de la E. M. llega a manifestar que su inspiración ha sido tomada de otros autores anteriores y no siente vergüenza de copista al declararlo porque incluso le da prestigio de hombre conocedor de otras literaturas, p. e. y con frecuencia, la escrita en latín.

Los escritores del siglo XX, con una riqueza literaria tradicional enorme, deben tomar de ella sólo aquello que consideran necesario para orientar o reelaborar temas, acciones, personajes y conceptos que cobrarán nueva dimensión significativa dentro del contexto en que se insertan. Precisamente la acumulación de connotaciones nuevas modifica los elementos tradicionales usados por las obras y vienen a configurar la manera distinta de su época en cuanto a la interpretación de los temas constantes del hombre. Los nuevos enfoques, los nuevos puntos de vista, el poder sugeridor de las modificaciones darán novedad a las obras escritas en esta época aun cuando traten temas tradicionales total o parcialmente utilizados, incluso cuando recojan citas textuales de autores precedentes.

Al leer la obra de teatro de Valle Inclán *Luces de bohemia* y la novela de Baroja *La Busca*, la comparación entre ambas es inevitable; sobre todo en pasajes concretos, en el repaso que ambos dan a la sociedad miserable del Madrid de la época y en el uso de un lenguaje acanallado que ambos autores coinciden en utilizar como de caracterización de los personajes que lo hablan.

Lo que interesa también poner de relieve es el comportamiento de los dos autores ante los hechos «reales» o «literarios» que intercalan en sus obras y sirven para caracterizar un ambiente más amplio que el que aparece en sus respectivas obras. Se trataría aquí de ver los fenómenos del intertexto y de la intertextualidad en los dos autores y cómo se realizan y caracterizan en cada uno, orientando al lector para dar una significación intencionada al signo literario que coincida con la visión de cada escritor.

Concretándonos a un motivo especial de las dos obras podemos ver más clara la relación. En el recorrido que Max y D. Latino hacen por el Madrid nocturno, pasan en la escena

décima por un jardín donde las prostitutas de la más ínfima calidad aparecen ofreciéndose a los dos personajes. En las acotaciones, que en el teatro de Valle Inclán tienen tanto interés como el diálogo, presenta la escena en un «Paseo con jardines... En la sombra clandestina de los ramajes merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas...». Las que van a participar en la escena son «la vieja pintada» utilizando el nombre común como antonomásico y «La Lunares» a la que pide colaboración aquélla. Nos la presenta el autor así: «Surge La Lunares, una mozuela pingona, medias blancas, delantal, toquilla y alpargatas. Con risa desvergonzada se detiene en la sombra del jardín» (p.p. 113-114)<sup>2</sup>.

Es inevitable recordar pasajes semejantes en *La Busca* de Baroja<sup>3</sup>, por ejemplo el trío de moradoras de la pensión de D.<sup>a</sup> Casiana, D.<sup>a</sup> Violante y sus dos niñas que viven miserablemente en la pensión, conformándose con un cuarto interior y a las que poco a poco va situando el texto en el ambiente que les corresponde por su actividad: «llevaban ya varios meses las tres damas viviendo en la casa»... «Allá dormían aquellas galantes damas; de día correteaban todo Madrid y...» (p.p. 35-36). Más adelante sigue: «De día, la vieja se pasaba casi siempre metida en su cuarto oscuro, que olía a establo, a polvos de arroz y a cosmético; de noche, tenía que acompañar a su hija y a su nieta, en paseos, cafés y teatros, a la busca del cabrito...»

(La Irene y la Celia). «Lo único en que concordaban era en asegurar que D.<sup>a</sup> Violante las estorbaba; la impedimenta de la ciega asustaba todo viejo libidinoso que se pusiera a tiro de la Irene y de la Celia (p.p. 36-37)<sup>3</sup>.

La semejanza de situación, más brevemente descrita en Valle, más ampliamente en Baroja, es la misma, viejas y niñas dedicadas al más viejo oficio del mundo, y a salto de mata en los jardines y paseos del Madrid de principios de siglo.

(2) Vid. VALLE-INCLÁN, R. DEL, *Luces de Bohemia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973. A partir de ahora citaremos siempre por esta edición.

(3) Vid. BAROJA, P., *La Busca*. Caro Raggio. Madrid, 1972. Las citas se harán por esta edición.

¿Es esta semejanza, que se puede prolongar más ampliamente a lo largo de la novela con otros personajes que tienen algo de común con los citados, un caso de intertexto o de intertextualidad?

Para Michael Riffaterre<sup>4</sup> «l'intertexte est l'ensemble des texte que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné» (p. 4).

Serían los textos a que aludimos un caso de intertextos puesto que la lectura de uno nos trae a la memoria la del otro, pero sin pensar que uno tenga origen en el otro texto, sino que coincidiendo en el tiempo aproximado en que aparecen las obras (se publican en 1904 *La Busca* y 1920 *Luces de Bohemia*) los pasajes remiten a una tematología propia de época, y serían también indicios de realismo.

Estas asociaciones dependen en buena medida de la cultura y lecturas del que se enfrenta con la obra literaria, es decir, son hechos de la competencia del lector.

Estaríamos también ante casos de intertextualidad ya que admiten la definición que ofrece Riffaterre y además puede comprobarse que cada autor usa de ellos de forma distinta, aunque coinciden en orientar nuestra lectura en un sentido dado.

Riffaterre define así la intertextualidad: «il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la sinifiance, alors que la lecture linéaire no gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'oeuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagiere» (p.p. 5-6).

---

(4) Vid. RIFFATERRE, M. «L'intertexte inconnu» en *Littérature* n.º 41, monográfico sobre Intertextualités Médiévales. Larousse. París, 1981.

Así en cada uno de los autores citados se orienta la posible lectura de los fragmentos con alusiones o citas que sugieren relaciones con obras anteriores, que conocidas, se supone, por el lector, le ayudan a encontrar la significación o modificación que ha de introducir.

En Baroja la patrona de la casa de huéspedes es la encargada de dar la clave de interpretación cuando recomienda paciencia a las jóvenes del «trío» para aguantar a la abuela doña Violante, «al fin y al cabo, no era como Calipso, inmortal<sup>5</sup>; pero ellas contestaban que eso de que tuviesen que trabajar a toda máquina para comprar potingues y jarabes no les resultaba» (p. 37).

La ironía parece presidir esta interpretación, cuando ya Baroja nos ha dado a entender la dedicación de las damas al comercio amoroso. Poco tiene de épico el episodio sino es en los trabajos de estas mujeres para sobrevivir y trapacear.

En Valle Inclán la cita está en las acotaciones, (se refiere a «la vieja pintada»): «Se lo lleva sonriendo, blanda y fantasmal. Cuchicheos. Se pierden entre los árboles del jardín. *Parodia grotesca del jardín de Armida*. Mala Estrella y la otra prójima quedan aislados sobre la orilla del paseo» (p. 117).

Este «jardín de Armida», nos dice Zamora Vicente<sup>6</sup>, es «recuerdo de uno de los episodios más importantes de *La Jerusalén Libertada*, de Torquato Tasso. Armida seduce con sus artes a gran número de caballeros. Rinaldo los libera más tarde. Es un pasaje que demuestra la literatización, huella del modernismo, que alimenta este arte. Me atrevo a pensar que también pesa en este caso sobre Valle Inclán, gran conocedor de la materia plástica de su tiempo, el recuerdo del gran cuadro de Eduardo Chicharro (1783-1949), quien en la Exposición Nacional de 1904 obtuvo la primera medalla por su *Poema de Rinaldo y Armida*, hoy en el Museo de Arte Contemporáneo.

---

(5) Calipso. Personaje de *La Odisea*. Calipso es una ninfa de la mitología griega que reinaba en la isla de Ortigia, y era célebre por su belleza y su armoniosa voz).

(6) Vid. en nota 9, p. 117 de la edición de Clásicos Castellanos de *Luces de Bohemia*. Madrid, 1973.

Esto nos demostraría, indirecta pero fehacientemente, el clima de parodia que tiene todo el primer esperpento».

Esta literaturización de que habla Zamora Vicente estaría en esta alusión al Jardín de Armida por referencia a la obra literaria o al cuadro más reciente, en todo caso, la alusión se hace por vía irónica pues en los tres coinciden en ser un cuadro o marco ambiente hermoso: «jardines», para una actuación humana engañosa, Armida como «Maga» y La Lunares y La Vieja Pintada como amor comprado también engañoso.

Las citas literarias en los dos autores son breves en estos casos pero sugeridoras, y en Valle Inclán la literaturización se mantiene en el diálogo entre Max y La Lunares, pero con la intención distorsionante de una realidad triste y baja magnificada intencionadamente a base de palabras embellecedoras usadas por Max ante la mozuela: «La Lunares. —Si cuadrase que yo te pusiese al tanto de mi vida, sacabas una historia de las primeras. Responde: ¿Cómo me encuentras? Max. —¡Una Ninfa!» (p. 118).

Parece que los dos autores, uno en novela, el otro en teatro, tienen una fuente común de inspiración, una realidad ambiente de la que sacan su materia literaria, pero que tocada de alusiones librescas de autores precedentes se modifica de manera distinta según la intencionalidad del autor, e indudablemente según también la competencia literaria y cultural del lector que puede conocer o no los textos precedentes a los que se hace alusión. El conocimiento potenciará el significado de aquella alusión y la lectura sería más completa, sin embargo, el texto literario puede ser comprendido sólo parcialmente.

En este sentido, quizá sea más generalizada la cita de Baroja a Calipso que la de Valle Inclán al Jardín de Armida, aunque éste para ciertos lectores de la época estuviese actualizado, si pensamos en la divulgación del tema por la obra del pintor.

Baroja mismo confiesa su papel en la narración «pero los deberes del autor, sus deberes de cronista imparcial y verídico, le obligan a decir la verdad, y la verdad es...» (p. 16). Por eso pretende dar un ambiente y describirlo de la forma más obje-

tiva e imparcial. Pone en boca de un personaje la alusión épica y erudita, poco verosímil por otra parte en semejante personaje. La ironía es parcial y particular en relación con una situación comprometida para la patrona de la pensión que no quiere verse protegiendo a la vieja abandonada y recurre a la cita para buscar la autoridad que ésta puede proporcionar a la experiencia.

En Valle Inclán la alusión tiene una panorámica más amplia, pues es el propio autor en la acotación el que nos da la referencia a la obra del Renacimiento Italiano y la ironía se hace visión esperpéntica, es toda una deformación de la lente con que observa la vida nocturna del Madrid de la época, en el tema del amor mercenario.

Los dos autores tratan el tema dentro de una visión más amplia de la vida nocturna del Madrid de principios de siglo, y el recorrido coincide en muchos aspectos cuando conectan con los bajos fondos o con la bohemia; los protagonistas de ambas obras, Manuel y Max Estrella son los conectores con esos ambientes pues, aunque participan de esa vida a veces, se comportan como espectadores o transmisores al lector del espectáculo de ese vivir nocturno.

Pero creo que la intertextualidad se ve más ampliamente reflejada en otros aspectos de las dos obras, aunque no coincidan exactamente entre sí, ya que las alusiones librescas y la inserción de frases tomadas de otras obras y autores anteriores son numerosas.

En la obra de Valle Inclán abundan las referencias a la escuela en que se inserta parte de la literatura de la época, el modernismo. De ahí la inclusión a lo largo del texto de frases de autores modernistas y sobre todo del maestro de esta escuela Rubén Darío, que incluso aparecerá como personaje de ficción, caracterizado por el uso de un lenguaje tópico que le sitúa en la época como integrante de los círculos literarios de entonces.

Dorio de Gadex<sup>7</sup>, uno de los seguidores de Rubén y que re-

---

(7) Dorio de Gadex, seudónimo de Antonio Rey Moliné, gaditano.

fleja a un personaje real de la época, saluda a Max: «¡Padre y Maestro Mágico, salud!» (p. 47)<sup>8</sup>.

Esta frase, así como otras actualizadas en la obra, manifiesta un dinamismo connotativo que le es propio, es decir, un enriquecimiento de significación que quedará convertido en su denotación textual, gracias al universo formal que se encuentra así evocado. Al referirlo aquí a Max, éste cobrará, respecto del grupo de los modernistas, la misma relación de Verlaine respecto de Rubén y además sitúa a estos personajes en bloque dentro de una escuela literaria determinada: la modernista. A esto contribuirán otra serie de rasgos que comentaremos.

Cuando esta juventud va al periódico a procurar la libertad de Max recibe un saludo que es otra frase rubeniana completando así el círculo: ellos son devotos del maestro y se les considera seguidores de la escuela. Don Filiberto les dice: ¡Juventud! ¡Noble apasionamiento! ¡Divino tesoro, como dijo el vate de Nicaragua! ¡Juventud, divino tesoro! Yo también leo; y algunas veces admiro a los genios del modernismo...» (p. 75).

Max en la visita a Rubén en el café le saluda recordándole sus versos: «Salud, hermano, si menor en años, mayor en prez! Y Rubén contesta ¡Admirable!» (p. 103), palabra alta del modernismo como nos demuestran diversos testimonios de época y que está atribuida al propio Rubén en manifestación de Juan Ramón al referirse al poeta de Nicaragua.

Resonancias rubenianas aparecen cuando Max invita al maestro: «¡A cenar con el rubio Champaña, Rubén!» (p. 105).

Al final de esta escena se citan por el propio Rubén unos versos suyos de *La Peregrinación a Compostela*, con ligeras variantes respecto a la versión publicada y que puede ser debido al deseo de dar realismo a la escena en la que el propio Rubén duda de su memoria.

El remate final de la escena nos da la clave esperpéntica de toda la reconstrucción ambiental del maestro del modernismo al finalizar la acotación con estas palabras: «...Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, PAPA VERLAINE» (p. 12).

(8) Parte del primer verso del Responso a Verlaine de Rubén.

Siempre que intervienen el grupo de modernistas, aparecen frases tomadas para la caracterización. Esta misma técnica se sigue en la escena en casa de Max, cuando lo velan los modernistas jóvenes, y después en la escena del cementerio entre Rubén y el Marqués de Bradomín, p. e., cuando Rubén dice: «Marqués, la muerte muchas veces sería amable si no existiese el terror de lo incierto. ¡Yo hubiera sido feliz hace tres mil años en Atenas!» (p. 156).

Son claras alusiones a poemas del maestro, la primera frase recuerda *Lo fatal*, y la segunda tantos pasajes de exaltación del mundo clásico y de su idea del tiempo y de la vida.

En esta caracterización modernista hasta personajes secundarios recogen temas o tópicos de la escuela, que representarían la divulgación popular. Así el chico de la taberna de Pica Lagartos se identifica con el lenguaje de Max cuando éste le envía a empeñar su capa: «Max. —Niño, huye veloz / El chico de la taberna. —Como la corza herida, don Max / Max. —Eres un clásico» (p. 28).

Este motivo de la corza herida y la velocidad de su fuga fue tratado insistentemente por los modernistas y en todo caso se potenciaría por la intertextualidad más amplia a los místicos con la que el mismo Valle Inclán parece conectar, pues la respuesta de Max «eres un clásico» lo confirma.

Pero la escuela modernista está también presente en otros aspectos como las citas de erudición superficial de muchos de los personajes a la que tan aficionados eran los componentes del grupo. También en la conservación de frases rítmicas y musicales, etc.

Hay desperdigadas por la obra frases literarias de diversos autores, desde los clásicos a otros más recientes, alguna modificada en parte; después de sugerirnos el texto literario del que proceden se alteran para dar fuerza a la modificación, que queda subrayada.

De Calderón aparece una cita cuando Max entra en la librería de Zaratustra, «¡Mal Polonia recibe a un extranjero!»

(p. 15)<sup>9</sup>. Y más adelante otra también de Max vuelve a recordar esta obra, «Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos» (p. 48). Como dice Zamora Vicente esto es muestra de la profunda literaturización del personaje.

La literaturización está también en las acotaciones y leemos en una de ellas «Es el Rey de Portugal, que hace las bellaquerías con Enriqueta la Pisa Bien, Marquesa del Tango» (p. 30). Aquí es Góngora el recordado, por su famoso romancillo «Hermana Marica...» que termina «hacemos yo y ella / las bellaquerías / detrás de la puerta».

En otras ocasiones la intertextualidad apunta a textos clásicos o bíblicos, así en la escena en que habla con el obrero catalán Max dice «...Saulo hay que difundir por el mundo la religión nueva» (p. 67). Y a continuación «Yo te bautizo Saulo» (p. 68).

En la misma conversación, también Max cita la frase de César al pasar el Rubicón «Alea jacta es».

Estas frases, según Zamora Vicente, son erudiciones propias de la superficialidad de los modernistas. También Dorio de Gadex las usa: «¡Polvo eres, y en polvo te convertirás!». De lo que se burla D. Filiberto «¡Ni siquiera sabe usted decirlo en latín! ¡Son ustedes unos niños procaces!» (p. 84).

Parece confirmar la opinión generalizada sobre la superficialidad de la cultura de este grupo, que se nota también en la cita de los autores preferidos por tal escuela, entre ellos Espronceda. Don Latino hace una cita modificando la frase con un giro violento que nos hace cambiar el rumbo de la primera impresión y que parece corresponder al esperpento como deformador de las cosas, ideas y visiones establecidas por el uso: «¡Que haya un cadáver más, sólo importa a la funeraria!» (p. 87). El quiebro es grotesco.

A veces las citas son más breves, palabras que evocan una tendencia, época o autor literario, citado el mismo o personajes de obras precedentes que tienen un gran poder sugeridor.

---

(9) Vid. CALDERÓN, *La vida es sueño*, I, 1 y II, 3.

A Max lo caracteriza «...su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda a los Hermes» (p. 8), y varias veces aludirá a los gestos más o menos ampulosos del poeta que remiten a las estatuas griegas. Es el afán modernista de resaltar la belleza clásica, unido a veces a otras épocas que han quedado como modelo de exquisiteces, así con Dorio de Gadex la caracterización es «jovial como un *trasgo*, irónico como un ateniense, ceceoso como un *cañí*, mima su saludo *versallesco y grotesco*» (p. 47).

Los personajes literarios o mitológicos citados son numerosos: Tartufo, Saulo, Homero, Belisario, Venus, Diosa Minerva, etc.

Otras citas se hacen a través de una parodia como ocurre en la entrevista con el Ministro, en que Max después de dar su dirección añade: «Nota. Si en este laberinto hiciese falta un hilo conductor para guiarse, no se lo pida a la portera, porque muerde» (p. 97). La alusión al Laberinto del minotauro y al hilo que guió a Teseo está rematado irónica o grotescamente más bien con la identificación de la portera con el Cancerbero. Como el mismo Valle Inclán dirá por boca de Max «Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato» (p. 132).

Otro aspecto de la intertextualidad que encontramos en Valle Inclán y en Baroja y que tiene elementos comunes con otros autores de la época es la costumbre de introducir frases de la zarzuela, del género chico o de los sainetes que se incorporaban al lenguaje común y que eran celebradas por todos, al reconocer la procedencia. Así Baroja dice «La caja de música del recibimiento, movida por la mano de alguno de los huéspedes comenzó a tocar aquel aire sentimental de «La Mascota el dúo de Pippo y Bettina: ¿Me olvidarás gentil pastor?» (p. 29).

Hasta para caracterizar a los personajes se recurre a semejanzas con otros vistos en el teatro y refiriéndose a Manuel dice también Baroja: «A consecuencia de sus juegos y de sus riñas tenía el traje sucio y tan roto, que la patrona solía llamarle el paje don Rompe Galas, recordando un tipo desastrado».

do de un sainete que doña Casiana vio, según decía, representar en sus verdes años» (p. 38).

En la página siguiente leemos «Doña Violante solía cantar canciones de zarzuelas españolas y de operetas francesas, que a Manuel le producían una tristeza horrible. Sin saber por qué, le daban la impresión de un mundo de placeres inasequible para él. Cuando oía a doña Violante cantar aquello de El juramento: Es el desdén espada de doble filo : uno mata de amores; otro, de olvido... se figuraba salones, damas, amores fáciles; pero más que esto, aún le daban impresión de tristeza los vales de *La Diva* y de *La Gran Duquesa*.

Aún entre las clases más humildes eran comunes estas citas: «—Ya le han tañado a usted, agüela —exclamó uno de los golfos tendidos en el suelo—. Usted lo que es, es una ansiosa.

Celebraron los circunstantes la frase, que procedía de una zarzuela, y el de la gorra siguió explicando a Manuel particularidades de la doctrina» (p. 97).

Más adelante en la caracterización de las cuatro muchachas dedicadas a la prostitución callejera que conocen Vidal y Manuel cuando van de clac al teatro, nos dice el autor que «Adornaban sus dichos con larga serie de frases y muletillas del teatro» (p. 248).

En Valle Inclán aparecen estas frases zarzueleras en la escena tercera en la taberna de Pica Lagartos, cuando éste se siente ofendido al llamarle la Pisa Bien por su apodo, la contestación es un desplante zarzuelero. «Pica Lagartos. —Venancio me llamo».

Alonso Zamora Vicente comenta esta frase diciendo «he aquí uno de esos casos de claro regusto del género chico. La frase evocaría en todo el mundo el procedimiento análogo de *La Gran Vía*, la famosa zarzuelilla de Chueca y Valverde, con letra de Pérez y González».

Esta semejanza se mantiene en la escena al proponer «la Pisa Bien. —¡Tienes un nombre de novela! Anda, mídeme una

copa de Rute, y dale a mi esposo un vaso de agua, que está muy acalorado».

Es idéntica la situación según nos dice Zamora Vicente a *La Verbena de La Paloma*: «Anda, entra en casa y refréscate que estás muy acalorado esta noche» (escena XII).

En estas situaciones se vería una suerte de intertextualidad permeable que va de las obras literarias a la vida cotidiana y de ésta vuelve a tomarse de nuevo para la creación literaria que pretende reflejar la vida misma, o estilizarla artísticamente.

A veces la intertextualidad se amplía a escenas enteras que recuerdan otras de obras consagradas y que el mismo autor declara abiertamente la procedencia pero que utiliza buscando un fin claro e interesado por su cuenta. En ocasiones aunque estas escenas no se manifiestan en los rasgos más externos semejantes a las clásicas en que se inspira el autor creo que están tomadas como modélicas para aprovechar la misma sensación evocada por la escena precedente.

En Valle Inclán la escena decimocuarta se desarrolla en el cementerio del Este, y en ella intervienen unos sepultureros y después los amigos de Max, uno tomado de la vida real, Rubén, y otro de la literatura, Bradomín. Es claramente reproducción de la escena del Hamlet de Shakespeare cuando el príncipe retorna a su país y al pasar por el cementerio se entera de la muerte de Ofelia, coge la calavera de Yorik y recita el famoso monólogo. En Valle Inclán se entrecruzan magistralmente los planos de la realidad artística precedente con los de la recreación; los de la realidad con los de la ficción; los de la crítica literaria con la versión esperpéntica de la vida de la época y de la creación literaria del momento.

Está claro que a estos autores modernos no se les puede atribuir lo que Nancy Regalado en sus estudios intertextuales aplica a los autores de la Edad Media que buscan en los autores antiguos «el peso de la autoridad fundada sobre la verdad al citar a los autores de la antigüedad clásica. Mejor aplicación tiene lo que dice Zamora Vicente en «Asedio a Luces de Bo-

hemia»<sup>10</sup>: «Nos encontramos, pues, ante un clima, un consenso general que tolera el uso —y hasta el abuso— de lo ajeno dentro de lo propio. Estamos a un paso de la tan cacareada visión literaria de la existencia, típica de los modernistas. Valle Inclán no tuvo que hacer gran esfuerzo para aprender esa lección, que ya estaba filtrada en el ambiente. Como en todas las situaciones ajenas en que puso mano, supo trascenderla, elevarla a una categoría de universal vigencia, quitarle el peso o la ganga que tal filón le mostraba. ¿No anda por aquí una explicación de la raíz más lejana y valiosa que la tradicional aducida para los famosos «plagios», ya señalados de antiguo?».

Zamora Vicente admira la estrecha relación que Valle descubre con su actitud intertextual en uso semejante a la de los demás autores teatrales, pero creo que esto se podría hacer extensivo a los poetas y narradores de la época como vemos con los ejemplos de Baroja. Valle estaba inserto en el mundo intelectual de entonces y por eso coincide en actitud con poetas, prosistas y dramaturgos.

Zamora Vicente añade «Y es ahora cuando vemos en su plena y rigurosa función la aparente irreverencia shakesperiana del cementerio en *Luces de Bohemia*: estamos asistiendo a una parodia de *Hamlet*. Y como ya nos hemos venido acostumbrando, no necesitamos adivinar en aquellos sepultureros que despliegan una leve gramática parda, con ribetes de picaresca y de murmuración, a los sepultureros canturreantes de la tragedia base. Existe la alusión directa: «Serán filósofos, como los de Ofelia? (En la primera redacción: ¿Serán esos los sepultureros de Ofelia?»). Como en el drama de Shakespeare, las figuras aparecen en distinta ocasión, cada pareja por su lado. Las meditaciones escalofriantes de Hamlet ante las calaveras maltratadas se reducen aquí a esa amarga conclusión de «¡Dura poco la pena!» (p. 160), a decir que no se ha conocido nunca una viuda inconsolable, a reconocer que el que queda no guarda casi nunca relación con el muerto. La conversación de Hamlet con los enterradores surge de nuevo en la charla de Bradomín con los colegas madrileños de oficio. Hasta la

(10) Vid. ZAMORA VICENTE, A. *Asedio a Luces de Bohemia*, p. 56. Madrid, 1967.

pregunta sobre la edad se respeta, a través de ese «Pocos (años) me faltan para el siglo» (p. 159). El largo diálogo entre Hamlet y los acompañantes del cadáver de Ofelia, se ve reducido aquí a la meditación sobre el drama entero, y a su posible adaptación a la escena española. Así se ilumina a través de lo paródico, la cita de los nombres teatrales españoles. El recuerdo de Echegaray, de Sellés, las bromas sobre Sardou, quedan repetidas, desde una misma vivencia humana, en el resumen de Valle Inclán: «...Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña bobal! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!» (p. 158).

En este diálogo intertextual aparece una suerte de sistema triangular, ya que cobra verdadera dimensión si el público lo reconoce y sabe o se da cuenta del juego de repeticiones y cambios que se hace entre los textos, por eso el autor actual hará resaltar del texto clásico aquello que le parezca más significativo y lo hará al público para orientar su interpretación del pasaje en la nueva obra. Aquí Valle Inclán, aparte de fijarse en los personajes secundarios, los sepultureros que nos dan el sentido popular de la vida y la interpretación del dolor ante la muerte, se fija también por una reducción al absurdo en los protagonistas del drama shakesperiano como punto de contraste entre la creación dramática del genio y la de los autores populares de su época, los Quintero. Esta apreciación sin embargo va dirigida a un público de intelectuales más que al gran público de los teatros de la época que posiblemente no captarían la crítica irónica y mordaz de Valle Inclán al juzgar las obras de sus contemporáneos.

En Baroja el diálogo intertextual se puede ver, creo, usado en sentido distinto y quizá usado no tan abiertamente en la imitación de una escena, más bien tomando el sentido de ella y usándola con la misma intención, p. e.: «¿Qué es esa fábrica? —preguntó Manuel, señalando una que estaba a la izquierda de la carretera de Andalucía, según se había vuelto a Madrid.

—Ahí hacen dinero con sangre —contestó Vidal solemnemente.

Manuel le miró asustado.

—Es que hacen cola con la sangre que sobra en el Matadero —añadió su primo riéndose» (p. 159).

Esta escena de *La Busca* es semejante a la del Lazarillo, cuando va al mercado a comprar comida y se encuentra con un entierro en que la viuda se lamenta y Lázaro toma sus palabras en sentido recto y no figurado, por lo que sale corriendo para su casa y al contárselo a su amo éste se ríe de la ingenuidad del muchacho. En Baroja también la escena se sitúa en un ambiente de vida picaresca, y el aprendiz de pícaro, Manuel, es apenas un niño que se asusta ingenuamente con las palabras de su primo al que hace reír con su ingenuidad. La escena puede ser interpretada como modélica persiguiendo el autor de hoy la misma sensación que con algo semejante conseguía el autor clásico.

Otras citas literarias en Baroja se encuentran tan incorporadas al texto, al lenguaje, que se pueden considerar dentro de una tradición que está integrada en el acervo común reflejado en personajes corrientes de la novela o en el narador que es capaz de darnos la observación directa de la vida. En *La Busca* se dice aludiendo a don Telmo uno de los huéspedes de doña Casiana: «—Y pedirle dinero al viejo Shylock —añadió el superhombre» (p. 49). Como vemos se da por supuesto que todos conocen la identidad del personaje de Shakespeare al que se alude, el judío de Venécia al que juzga Porcia por su usura e intransigencia.

En otros casos la incorporación es total, p. e. cuando dice «producidas en lucha homérica sostenida contra un hombre», o en la p. 250 «Un imaginero macabro hubiese encontrado algo genial tallando en piedra los pensamientos de aquella muchacha en el infierno de una Danza de la Muerte». Cuando la Justa le cuenta a su madre la petición de relaciones por parte de Carnicerín comenta el narrador «Aquella frase de pedir relaciones, que lo dicen relamiéndose, desde la princesa altiva hasta la portera humilde, encantó a la mujer del trapero, mayormente tratándose de un muchacho rico» (p. 279). Nos recuerda una frase pronunciada en el Tenorio de Zorrilla y que

indudablemente era conocida por el público asiduo a estas representaciones.

Nancy Freeman Regalado <sup>11</sup> nos dice: «la notion d'intertextualité invite aussi à réfléchir sur la fonction poétique, dans une oeuvre, des éléments intertextuels qu'un écrivain dans l'ensemble d'habitudes littéraires d'une époque: les genres, les structures formelles, les thèmes, l'emploi des références intertextuelles, les langues mêmes en usage. Une oeuvre se définit aussi nécessairement par rapport à cet intertexte au sens large, ce fonds commun diffus où puise tout écrivain et qui existe en relation avec différents publics littéraires».

En este sentido podemos establecer otra relación común a ambas obras que encuadraríamos dentro de la corriente literaria noventaiochista y que se refiere a la actitud ante problemas generales de la época como son el concepto sobre la vida española o la religión, a veces unidas al sentimiento de regeneración.

Es en este sentido ejemplar la escena segunda de *Luces de Bohemia*:

«Don Gay. —Es preciso reconocerlo. No hay país comparable a Inglaterra. Allí el sentimiento religioso tiene tal decoro, tal dignidad, que indudablemente las más honorables familias son las más religiosas. Si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba.

...

Max. —España en su concepción religiosa, es una tribu del Centro de Africa.

...

Max. —Ilustre Don Gay, de acuerdo. La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte...

Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras...» (p.p. 18-19-20).

---

(11) Vid. FREEMAN REGALADO, N. «Des contraires choses» en *Littérature*, número 41, monográfico sobre Intertextualités Médiévales. Larousse, París. 1981.

Don Gay sigue elogiando la vida de Londres y Don Latino le pregunta «...¿Cómo no te has quedado tú en ese Paraíso?

Don Gay. —Porque soy reumático, y me hace falta el sol de España.

Zaratustra. —Nuestro sol es la envidia de los extranjeros.

Max. —¿Qué sería de este corral nublado? ¿Qué seríamos los españoles? Acaso más tristes y menos coléricos... Quizá un poco más tontos... Aunque no lo creo» (p.p. 21-22).

Baroja en distintos momentos de su obra habla de conceptos semejantes: «...La corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura; vida refinada, casi europea, en el centro, vida africana, de aduar, en los suburbios» (p. 59). Y más adelante repite: «...llegaron cerca de unas barracas de esteras sucias y mugrientas: chozas de aduar africano; construidas sobre armazón de palitroques y cañas» (p. 78). Y en relación con los efectos del sol en la vida española vemos: «En otro clima más húmedo, la corrala hubiera sido un foco de infección, el viento y el sol de Madrid, ese sol que saca ronchas en la piel, se encargaba de desinfectar aquella madriguera» (p. 84).

El tema de la regeneración se había extendido tanto que en las clases populares la aprovechaban hasta para los títulos de las tiendas, y la zapatería del tío de Manuel lleva el rótulo: «A la regeneración de calzado», y comenta el narrador irónicamente: «El historiógrafo del porvenir seguramente encontrará en este letrero una prueba de lo extendida que estuvo en algunas épocas cierta idea de regeneración nacional y no le asombrará que esa idea, que comenzó por querer reformar y regenerar la Constitución y la raza española, concluyera en la muestra de una tienda de un rincón de los barrios bajos, en donde lo único que se hacía era reformar y regenerar el calzado» (p. 62).

En Valle Inclán también aparece una alusión al regeneracionismo, aunque más breve que en Baroja, pero también más trágicamente. En la escena undécima, una de las más dramáticas del texto, pues se acumula en ella la muerte de un niño y la muerte del preso catalán al que se le aplica la ley de fugas y que

se supone es el mismo que compartió con Max el calabozo, éste se lamenta como cierre de la escena: «—Latino, ya no puedo gritar... ¡me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Este muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a *regenerarte* con un vuelo.

Don Latino. —¡Max, no te pongas estupendo!» (p.p. 128-129).

Otro punto de contacto entre los textos es la taberna como escenario donde confluyen los principales personajes del drama y de la novela. En ésta se denomina de «La Blasa» y en la obra de teatro de «Pica Lagartos». La presentación de una y otra es parecida y el ambiente y decoración también, sólo se diferencian en que una es céntrica y otra de suburbio.

En Valle Inclán la escena tercera comienza con la acotación: «La taberna de Pica Lagartos: Luz de acetilena: Mostrador de cinc: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos. —Máximo Estrella y Don Latino de Hispalis, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quinces de morapio» (p. 24).

En Baroja se lee «Abrió la puerta Leandro, y entraron todos. Un vaho caliente y cargado de humo les dio en la cara. Un quinqué de petróleo colgado del techo, con pantalla blanca, iluminaba la taberna, pequeña y de techo bajo.

Al entrar los cuatro, todos los concurrentes se les quedaron mirando con expresión de extrañeza; hablaron entre ellos y después siguieron unos jugando, otros viendo jugar.

...

—¿Qué van a tomar? —dijo la mujer del mostrador.

—Cuatro quinces —contestó Leandro.

...

—Son a diez —dijo la mujer en tono malhumorado.

—¿Por qué?

—Porque esto es el extrarradio» (p. 117).

En el lenguaje empleado por los dos autores se ven muchos puntos de contacto y una correspondencia que no es fortuita, sino que parece responder al deseo de reflejar el habla real de ciertos medios sociales en los que se mueven los personajes de las dos obras.

Los nombres que se dan a los personajes son en la mayoría de los casos motes o alias, articulados con frecuencia, quizá más humorísticos en Valle Inclán, p. e., Pica Lagartos, La marquesa del tango, Enriqueta la Pisa Bien, El rey de Portugal, Serafín el Bonito, El Pollo de Arete, El Pollo del Pay-Pay. En Baroja: El Calabazas, El corretor, El Valencia, el lechuguino, María la Chivato, El Pastiri, El tío Patas, etc.

A veces los nombres se hacen crítica, p. e., Ministerio de la Desgobernación, Los Polis Honorarios, Don Benito el Garbanero. Otras se abrevia en los dos autores y de la misma forma: Delega (por Delegación), La Corres (por el periódico La Correspondencia), o los nombres de personas como Don Lati, o en palabras comunes que se acortan, propi, honrá.

Abundan los gitanismos y son comunes: gachó, parné, cañí, guindilla, tomar unas tintas, quinces, tio lila. A veces este popularismo lo consiguen usando metáforas envilecedoras como 'está afónico' (por no tener dinero), 'despeino' (pegar), 'voló esa pájara', 'cameló las tres beatas' (conseguir tres pesetas), bebecua, dar morcilla, fiambre (muerto), bandolero (editor), sin dejar cortinas, gatera (pillo), cambiar el agua de las aceitunas (orinar), puchereras (zorras), para pulirlas, de los del pote (palanquetazos), un machacante (duro), estaban a la husma, hechos unos púas, cómo está de colá contigo, empalmao, jierro (navaja). Cultismos o barbarismos incorporados al habla popular: ¿Qué rumbo consagramos?, un café de recuelo te

íntegra, Journal, Cabalatrina, hombre de pluma, yo me inhibo, vindicta pública. En Baroja se nota más la adquisición por vía oral de términos extranjeros, algunos incorporados hoy a la lengua: *novedé, jia laif, ol rait, For uer, Unichs Steis, Niu Yoc, equiyeres, claus, Boustón*.

Los dos citan palabras de moda en la investigación de la época como 'Las trogloditas'. A ciertos personajes les caracterizan por una cierta tosquedad en el lenguaje y que utilizan los dos para el mismo tipo; p. e., los serenos, suelen ser toscos y dialectales en sus frases típicas «sus lo entrego», «que sus llevais unas cosas robás».

Las irregularidades fonéticas y morfológicas son más frecuentes en Baroja que en Valle Inclán, ejemplos de éste son: dilustrado, cuala, Señá, esperar<sup>se</sup>, u séase, amos, espantás, privilegiado; y del primero son: pa el gato, agüela, quien (quieren), y la maire que las ha parío, si tien (tienen), padar consejós toos semos buenos, Don Tancredó ba a los toros; el tóro uye, una torre Infiel; alanté, pues no pue ser es que esos cabayeros quien hablar con eya, menúo canguelo ties, gachó que te la diñan, que no tie media bofetá, no pue con la jinda que tiene. También Baroja caracteriza a los personajes por sus defectos de lenguaje y por los rasgos que matizan a éste en sus variedades diatópicas, p. e., los gallegos que comparten con Manuel el trabajo en la panadería lo llaman «o golfo de Madrid»; unos vendedores ambulantes con los que se meten Manuel y el expósito les insultan en catalán o castellano con pronunciación catalana: *dolert de veres, sinvergiüenses, os voy a dard una guantade, que entonse<sup>s</sup> sí que os van a dolert de verdá, golpholaire, Franchute, Méndigo*, estas tres últimas palabras ya las dice el expósito imitádoles (p. 206).

Valle y Baroja seleccionan del lenguaje de la época que vemos que coincide textualmente, usandó lo que cada uno cree más conveniente para su obra y partiendo de ese fondo común coincidente. Valle selecciona más estéticamente, estilizando un lenguaje popular en el que busca gracia, humor, ironía, creatividad lingüística, integración de matices, etc. Baroja en cam-

bio prefiere incorporar aquellos rasgos de la lengua de cada grupo que sea indicio de su vulgaridad, como puede ser la tosquedad fonética o la construcción errónea. Lo que es indudable es el intertexto que sugieren ambas obras por el uso de una lengua común como fuente de inspiración.

Resumiendo, tanto el intertexto como la intertextualidad se ven ejemplificados en estos autores, bajo formas y modos diferentes, que van desde semejanzas remotas hasta inserciones de escenas completas, pasando por citas de autores, o por autores incluso introducidos como personajes de ficción y hasta personajes creados para otras obras o por otros escritores incorporados como si fuesen reales y no entes de ficción. Se cumple en estas obras, tanto en teatro como en novela lo que Tzvetan Todorov<sup>12</sup> dice: «Ninguna historia es ni puede ser una invención absolutamente original. Todo relato remite a un relato precedente: el relato es siempre un eco de relatos. La originalidad de un texto literario no puede consistir en la ausencia de referencias a otros textos anteriores» (p. 24).

Estas referencias anteriores quedan como vemos en las obras de Valle y Baroja insertas en un nuevo sistema que se articula en cada obra y que depende en su valor nuevo del resto de los signos que constituye el nuevo sistema articulado por el autor con un juego de connotaciones nuevas que es lo que da originalidad a la obra cuando consigue armonizarse en un sistema coherente e interrelacionado, que es la nueva obra artístico-literaria.

El intertexto entre las dos obras nos daría el mundo denotativo en que se inspiran ambos autores, un mundo en el que vivieron y se inspiraron los dos y que en sus obras vemos que coinciden en rasgos comunes que hacen resaltar la observación de los textos. Y la intertextualidad nos daría unas connotaciones de intención e integración en el mundo de estos autores que asumen obras de la antigüedad clásica, de la Edad Media, del Renacimiento o de otras etapas de la literatura y las toman

---

(12) Vid. TODOROV, Tz., *Gramática del Decamerón*. Taller de Ediciones. Madrid, 1973.

---

también como fuente de inspiración en el mismo plano que el mundo real en que viven haciendo revivir referencias de otras épocas con una visión del mundo propio.

JOVITA BOBES NAVES